

« Traduire à l'oreille » : vers une poétique de la « musicaméricanité » chez Michel Tremblay

SATHYA RAO

1) Les traductions de Michel Tremblay en quête d'actualité

C'ÉLÉBRÉ POUR SON ŒUVRE de romancier et de dramaturge, Michel Tremblay est également un traducteur prolifique qui compte à son actif plus d'une quarantaine de réalisations¹. En dépit de son volume en constante expansion, cette œuvre n'a jusqu'ici suscité qu'une attention relativement limitée². Plusieurs raisons peuvent expliquer ce désintérêt. En premier lieu, l'œuvre de traduction (et d'adaptation) de l'auteur québécois est généralement considérée comme périphérique par rapport à sa production dramaturgique et romanesque, qui monopolise l'essentiel de l'attention de la critique. À cet égard, il est symptomatique de constater qu'un ouvrage de référence comme *Le monde de Michel Tremblay* ne comporte aucune étude sur les traductions (et les adaptations) signées par l'auteur québécois. En second lieu, ces dernières dans leur grande majorité n'ont pas été publiées³, ce qui n'est pas pour en faciliter l'accès. En dernier lieu, les travaux d'Annie Brisset et les quelques recherches qui s'en inspirent, comme celle de Jane Dunnett, ont donné une image assez négative de l'œuvre de traduction et d'« adaptation »⁴ de Michel Tremblay en se concentrant exclusivement sur ses réalisations les plus outrancières, à l'image du *Gars de Québec* (d'après *Le revizor* de Gogol) et de *Mistero buffo* (d'après la pièce portant le même titre de Dario Fo). Spectaculaires en raison de l'ampleur des réaménagements qu'elles ont fait subir aux œuvres originales, ces « adaptations » ne sont toutefois pas représentatives de l'ensemble du travail de Michel Tremblay, comme le démontre Serge Bergeron dans sa thèse de doctorat, qui couvre l'ensemble de la production tremblayenne.

De notre point de vue, il est fondamental de resituer l'œuvre de traduction (et d'adaptation) de Michel Tremblay dans son évolution diachronique afin d'en saisir la dynamique propre. S'il ne fait aucun doute,

comme l'a montré Annie Brisset dans son essai *Sociocritique de la traduction*, que les premières « adaptations » de l'auteur des *Belles-sœurs* étaient guidées par une visée ethnocentriste, l'on ne peut plus vraiment en dire de même pour sa traduction d'*Oncle Vania* et de la quinzaine d'autres qui suivront. En effet, il appert qu'au fil du temps, Michel Tremblay établit une distinction de plus en plus claire entre adaptation et traduction. Le dramaturge québécois aura l'occasion de préciser les termes de cette distinction (Ladouceur, Entretien non publié avec Michel Tremblay). Ainsi, selon lui, l'adaptation concerne-t-elle exclusivement des œuvres « mineures » destinées en général aux théâtres d'été et dont il importe de relocaliser l'action au Québec pour en faciliter la réception. À l'inverse, la traduction porte principalement sur des œuvres majeures du répertoire destinées, elles, à être jouées sur des scènes institutionnelles. Contrairement à l'adaptation, qui peut donner lieu à des réaménagements du texte original, la traduction doit s'efforcer de lui « rendre justice » (Tremblay, cité dans Ladouceur, « Michel Tremblay » 39). Du reste, traduction et adaptation portent sur des corpus qui, pour être différents, n'en sont pas moins fort bien circonscrits. Dans le premier cas, il s'agit d'un corpus de pièces signées très majoritairement par des auteurs étasuniens contemporains comme Tennessee Williams, Paul Zindel et Steve Martin. Pour ce qui est du corpus des adaptations, il se compose principalement d'œuvres françaises écrites par des dramaturges également contemporains, à l'instar de Tilly, Josiane Balasko et Éric Assous. Bien tranchée aux yeux de Michel Tremblay, cette distinction est cependant, en pratique, beaucoup moins claire qu'il n'y paraît. À titre d'exemple, la totalité des adaptations récentes signées par l'auteur québécois, à l'image de *Les Amazones* (2005) et de *L'esprit de famille* (2011), suit de très près l'ordre et le contenu des répliques de l'original (Rao, « Michel Tremblay, serial-adaptateur de pièces françaises »), à la différence des adaptations outrancières mentionnées précédemment. Quant à la traduction de *Damn Those Wedding Bells! (Un mariage... pas comme les autres)* de Tony Calabretta, elle a été présentée en 2005 sur une scène d'été, en l'occurrence celle du Théâtre de Rougemont, et non sur une scène institutionnelle comme on aurait pu s'y attendre. En ce qui concerne la pièce anglo-canadienne *Mambo Italiano* de Steve Galluccio, elle a donné lieu de la part de Michel Tremblay à des réaménagements dramaturgiques majeurs — dont la suppression du personnage d'Angela, alter ego d'Angelo (Bergeron 210-211) — qui ont été

adoptés rétroactivement par l'auteur italo-qubécois. Bien plus claire que par le passé, la ligne de démarcation posée par Michel Tremblay entre adaptation et traduction conserve néanmoins une certaine porosité⁵. Ainsi la pratique de l'adaptation démontre-t-elle une plus grande fidélité au texte qu'il n'y paraît (notamment en comparaison de ce qu'elle avait été par le passé) et celle de la traduction n'est pas aussi asservissante que Michel Tremblay voudrait le faire croire (surtout lorsqu'il est question de pièces de jeunes auteurs).

À la lumière de ce qui précède, il serait extrêmement restrictif de confiner l'actualité des traductions et des adaptations signées par Michel Tremblay aux seuls débordements révolutionnaires des années 1970-1980. Depuis la restitution fidèle d'*Oncle Vanja* au début des années 1980, cette actualité s'est pour ainsi dire renouvelée en s'éloignant progressivement des tumultueuses revendications souverainistes de jadis. C'est désormais davantage une exigence de fidélité qui guide la pratique traductive du dramaturge québécois. Il est possible d'en dire autant pour sa pratique de l'adaptation dont le destin est, depuis le début des années 2000, étroitement lié à celui du producteur Jean-Bernard Hébert, qui n'est autre que le commanditaire des trois dernières adaptations signées par Michel Tremblay, à savoir *Les Amazones* (2005), *L'esprit de famille* (2011) et *Les conjoints* (2012). D'une manière générale, l'on peut avancer que l'actualité de l'œuvre d'adaptation et de traduction de Michel Tremblay réside dans trois ingrédients essentiels : premièrement, le choix judicieux de pièces contemporaines souvent louées par la critique dans leur pays d'origine⁶; deuxièmement, la capacité du dramaturge à exploiter pleinement les ressources linguistiques et culturelles du français québécois, qui se trouve de fait pleinement hissé au statut de langue-culture, dans le but de produire des traductions et des adaptations *fidèles* et non plus simplement québécoises (il va de soi que cette fidélité ajoute autant à l'efficacité qu'à la qualité de l'œuvre traduite); troisièmement enfin, la collaboration avec des hommes de théâtre comme Jean-Bernard Hébert qui défendent une vision à la fois populaire et exigeante de leur art.

Dès lors se pose pour le critique la question de savoir comment rendre compte de cette actualité sans pour autant la rattacher au cadre stricte de l'idéologie, qui n'a plus la pertinence qu'il avait. De notre point de vue, les traductions (et adaptations) signées par Michel Tremblay gagneraient à être envisagées à la lumière d'une réflexion plus large combinant les notions d'américanité et de musicalité. L'avantage d'un tel

changement de regard est qu'il ouvre de nouvelles perspectives à la fois éthiques et esthétiques sur l'œuvre de l'auteur québécois en général et sur ses traductions en particulier. Dans la seconde partie de notre article, nous montrerons que, loin d'être exogènes, ces notions sont au cœur du projet littéraire tremblayen et qu'elles concourent même à lui conférer une véritable unité (poétique) qui ne laisse aucunement la traduction en reste. Dans la troisième et dernière partie, nous procéderons à l'analyse comparée des traductions d'*Orpheus Descending* de Tennessee Williams signées par Raymond Rouleau et Michel Tremblay. Les fils directeurs de cette analyse seront les concepts de musicalité et d'américanité entendus comme postulats traductologiques. Nous parlerons à cet égard de « musicaméricanité ».

2) De l'américanité à la musicalité comme nouveaux paradigmes interprétatifs

Nombreux sont les critiques, à commencer par Chantal Hébert et Annie Brisset, à avoir souligné l'importance de la présence du théâtre étasunien sur la scène québécoise. Pour sa part, Michel Tremblay a largement contribué à ce mouvement en traduisant et en adaptant un grand nombre de pièces du répertoire étasunien contemporain. Selon Annie Brisset, l'influence de ce répertoire sur la dramaturgie québécoise s'explique de plusieurs façons. En premier lieu, « le théâtre américain offre une matrice thématique dans laquelle peuvent se couler les grandes préoccupations qui traversent la société québécoise depuis un peu plus de vingt ans » (« La traduction du théâtre américain au Québec » 50). En second lieu, la langue vernaculaire québécoise offre un médium plus apte que la langue normative de la dramaturgie française à accueillir les sociolectes utilisés par certains dramaturges étasuniens contemporains, à commencer par Tennessee Williams :

[...] le théâtre en joual de Michel Tremblay a ménagé dans le système théâtral du Québec une ouverture qui demeure inexistante dans le système théâtral de la France, tout au moins dans le secteur de la dramaturgie qui occupe une position institutionnelle comparable. Par la même occasion, ce nouveau théâtre a étendu la traduisibilité des sociolectes de la dramaturgie anglo-américaine, sociolectes qui trouvent un « équivalent naturel » dans la culture québécoise, mais non pas dans la culture française. (50)

Annie Brisset ne s'attarde malheureusement pas sur cette parenté dont elle a pourtant décelé certains des traits essentiels, préférant dénoncer, dans le droit fil de sa thèse principale, la visée ethnocentriste qui guide l'adaptation par Michel Tremblay de *L'effet des rayons gamma sur les vieux-garçons* de Paul Zindel. Or, comme nous l'avons suggéré précédemment, cette pratique outrancière de l'adaptation dont Michel Tremblay lui-même reconnaît les excès (Ladouceur, *Entretien*) n'est en aucun cas représentative de l'ensemble de ses réalisations. Elle en constitue tout au mieux la préhistoire, si l'on peut dire.

Comme le soulignent de nombreux critiques à commencer par Bernard Lavoie, les stratégies de traduction mises en œuvre dans le contexte québécois tendent, avec le temps, à se détacher des seules motivations idéologiques. S'agissant des pièces d'Arthur Miller, c'est essentiellement la recherche combinée de la vraisemblance et de l'efficacité dramatique qui ont orienté les metteurs en scène québécois vers des traductions locales plutôt qu'européennes (Lavoie, « Arthur Miller in Montreal » 118). Il va sans dire que l'utilisation d'une langue vernaculaire québécoise pour rendre compte du sociolecte particulier parlé par les personnages des pièces d'Arthur Miller ou, nous le verrons, de Tennessee Williams renforce davantage cette efficacité théâtrale évoquée par Bernard Lavoie. La réalité de la pratique traductive — a fortiori lorsqu'il s'agit des pièces de l'auteur de *The Crucibles* — dans le contexte québécois apparaît ainsi extrêmement diversifiée et ne saurait par conséquent se réduire aux seuls excès ethnocentristes des années 1970 (Lavoie, « Arthur Miller », 117).

Pour sa part, Louise Ladouceur met bien en évidence l'importance croissante que revêt le devoir de fidélité au sein du projet traductif de Michel Tremblay dans son étude portant sur la traduction de la série de quatre pièces courtes de Tennessee Williams regroupées sous le titre *Au pays du dragon*. Ayant donné lieu à une première version ethnocentriste en 1972, cette série de pièces a été retraduite 25 ans plus tard avec un souci de fidélité beaucoup plus marqué. En effet, cette seconde version, présentée à l'École nationale de théâtre, rétablit le cadre spatio-temporel ainsi que les références culturelles de la version originale. La critique propose deux explications à ce changement de posture éthique de la part de Michel Tremblay. En premier lieu, étant donné que la dramaturgie québécoise a désormais acquis ses lettres de noblesse, elle n'a plus besoin de s'affirmer aux dépens des pièces du répertoire classique comme c'était

le cas dans les années 1970 (« Les voix de la marge » 28). En second lieu, si l'on en croit Michel Tremblay, il existerait une parenté naturelle entre le Québec et les États-Unis, dont il se dit lui-même le rejeton :

Je suis un arbre dont les racines sont en France, mais qui porte ses fruits en Amérique du Nord. Mes fruits sont nord-américains même si mes racines sont françaises. Je serai toujours plus près de la culture nord-américaine que de la culture française. Ce sera toujours ma base, mais sur la base on construit quelque chose de personnel et ce quelque chose de personnel sera toujours nord-américain. (cité dans Ladouceur, « Michel Tremblay » 40)

Ce rapport assumé de parenté conduit Michel Tremblay à critiquer sévèrement les traductions françaises des œuvres de Tennessee Williams, qui « au lieu de traduire les répliques, [. . .] font des commentaires [. . .] améliorent le texte » (cité dans Ladouceur, « Les voix » 24). C'est précisément le registre de la langue québécoise populaire en général et celui du joul en particulier que Michel Tremblay va exploiter pour rendre compte de cette américanité en traduction. Dans un article récent, Louise Ladouceur va jusqu'à faire du joul le « véhicule » par excellence de cette identité étasunienne reterritorisée au Québec dont se revendique le dramaturge (« Une américanité québécoise » 107). En ce qui concerne les référents culturels et spatio-temporels, ils n'ont pas besoin d'être systématiquement transposés dans la mesure où ils appartiennent au fond commun d'américanité des Québécois.

Dans le contexte des études québécoises, le concept d'américanité a fait l'objet de nombreuses élaborations tant dans les domaines de la science politique (Guy Lachapelle, *Le destin américain du Québec*), de la sociologie (Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*) que de la littérature (Jean Morency, *Le mythe américain*; Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*). Dans les limites de cet article, notre propos sera moins d'examiner ce concept et ses nombreuses mises en œuvre que de faire reconnaître l'évidence, selon laquelle l'américanité est d'abord et avant tout une construction qui revêt, chez Michel Tremblay, les atours d'une métaphore arboricole. On pourrait ainsi relier cette métaphore à la pensée généalogique qui préside à l'organisation de l'œuvre romanesque tremblayenne. Dans les deux cas, il est avant tout question de famille et de filiation⁷; or, ce rapport de filiation est plus fort ou peut-être plus immédiat avec les États-Unis qu'avec la France des ancêtres, ce qui expliquerait l'échec des traductions françaises à restituer les œuvres

de Tennessee Williams. En ce qui nous concerne, nous envisagerons l'américanité tremblayenne d'abord comme un projet poétique⁸ destiné à produire ce que l'on pourrait appeler un « effet d'américanité ». Lorsque Michel Tremblay traduit Paul Zindel ou Tennessee Williams en québécois, il s'efforce de (re)trouver ce que Walter Benjamin appelait, dans « La tâche du traducteur », une parenté naturelle entre le français québécois et l'anglais étasunien. Peu nous importe si cette parenté est réelle ou bien fantasmée, ce qui compte, c'est qu'elle se manifeste sous la forme d'un certain nombre de choix de traduction. Nous verrons que ces choix ne se limitent pas seulement à l'emploi du joul, lequel se trouve peut-être trop hâtivement érigé en signifiant exclusif de l'américanité québécoise. Ces stratégies sont très diverses et incluent, notamment, l'utilisation d'un québécois anglicisé, la référence à un fond culturel commun ainsi que le recours à ce que nous appellerons la musicalité au sens large.

Au même titre que l'américanité, la musicalité occupe une place centrale au sein de l'œuvre romanesque et dramaturgique de Michel Tremblay dont, à ce jour, aucun critique n'a su rendre compte de façon systématique⁹. En ce qui concerne plus spécifiquement le corpus des traductions signées par Michel Tremblay, la notion de musicalité n'a fait l'objet à notre connaissance d'aucun développement critique. Dans les limites de cet article, nous nous contenterons de mettre brièvement en évidence la pertinence de cette notion pour l'œuvre tremblayenne dans son ensemble avant de l'appliquer plus spécifiquement au domaine de la traduction qui nous concerne. Au sens large où nous l'entendons, la musicalité chez Michel Tremblay recouvre un ensemble de phénomènes sémiotiques qui touchent aussi bien l'oralité de la langue, l'univers des références intertextuelles et la diégèse que la construction narrative et dramaturgique du texte. Nous verrons que ces phénomènes touchent également le style traductif de l'auteur québécois selon des modalités que nous préciserons. La musicalité constitue un puissant paradigme interprétatif de l'œuvre tremblayenne dont une des vertus est de pouvoir également s'appliquer au corpus des traductions (et des adaptations) traditionnellement mis de côté.

Des travaux comme ceux de Lise Gauvin (*Langagement*) et de Mathilde Dargnat (« L'oral comme fiction ») ont contribué à mettre en évidence les qualités proprement poétiques de la langue tremblayenne que masquait auparavant sa façade réaliste, qui appelait spontanément

une lecture politique ou idéologique. Ainsi le joul de Michel Tremblay est-il autant une tentative fidèle de codification écrite d'un parler populaire qu'une construction personnelle intimement liée à son univers fictionnel :

L'effet Tremblay est un effet complexe, fortement appuyé sur un système de représentations, dans l'écrit, de l'oralité des langages sociaux, mais un système plus voisin du traitement poétique que de l'imitation dite réaliste. Si l'écrivain prête à ses personnages de théâtre sa propre compétence d'auteur en moulant leur « parler beau » et joul dans les codes de la dramaturgie classique et souvent tragique, il associe ses héros romanesques à sa propre recherche langagière. (Gauvin 141)

Dans une optique quelque peu différente mais néanmoins complémentaire, Alvina Ruprecht met à profit le concept jakobsonien de « texture phonique » pour caractériser les jeux sonores à l'œuvre dans la pièce *Les belles-sœurs*. Empruntant à la fois à la phonologie et à la poétique, la critique procède à une analyse de certains traits phonologiques et prosodiques d'un extrait de la scène à cinq voix intitulée « Quintette ». L'intérêt de cette analyse est qu'elle quitte le registre strictement sociolinguistique (sans pour autant l'ignorer complètement) pour se situer sur le plan de la matérialité du texte et du jeu des signifiants.

Sur le plan référentiel, la musique est omniprésente dans l'œuvre de Michel Tremblay. À titre indicatif, dans sa thèse de doctorat, Marie-Béatrice Samzun recense, pour l'ensemble de l'œuvre de Michel Tremblay produite jusqu'à la fin des années 1990 tous genres confondus, 113 chansons différentes appartenant pour la majorité au registre populaire québécois, français et anglais. Par ailleurs, il est intéressant de noter que certains titres de pièces et de traductions signées par Michel Tremblay comportent des allusions plus ou moins explicites au monde musical : *Trois petits tours*, *Albertine en cinq temps*, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* pour les productions originales, et *Les trompettes de la mort*, *Les leçons de Maria Callas* (traduction de *Master Class* de Terrence McNally), *La Traviata de Lisbonne* (traduction de *The Lisbon Traviata* de Terrence McNally) du côté des adaptations et des traductions. La musique occupe également un rôle central dans la diégèse de plusieurs romans et pièces. De Carmen, la chanteuse country, à François Villeneuve, l'idole déchue, en passant par les prouesses de Marcel au piano et celles de Josaphat au violon ainsi que les spectacles de la duchesse de Langeais et d'Hosanna

au Coconut Inn, la musique ne cesse de bercer l'imaginaire tremblayen. Quand elle ne sert pas de trame sonore à l'action, la musique confère force et matérialité aux émotions intimes d'un Marcel dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (Tremblay 218).

La musicalité intervient également comme principe de construction romanesque et dramaturgique. À cet égard, le cas du roman *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* est particulièrement intéressant. En effet, les titres des 10 chapitres du roman renvoient aux chansons composant l'album de François, protagoniste principal du roman. Directement inspirée de la vie de ce dernier, chaque chanson est l'occasion d'un flash-back sur l'histoire dont elle est tirée. On retrouve un découpage similaire dans le roman *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, dont la structure reproduit les quatre mouvements de la *Quatrième symphonie* de Brahms (« Allegro non troppo », « Andante moderato », « Allegro giocoso », « Allegro energico e passionato »). Le dispositif des chœurs que l'on retrouve dans de nombreuses pièces de Michel Tremblay (pensons *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* et *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*) constitue une autre manifestation centrale de la musicalité. Ainsi le chœur opère-t-il naturellement le lien entre l'opéra cher à Michel Tremblay et le potentiel dramaturgique de la polyphonie que ce dernier exploite pleinement (Usmiani 14). On conclura sur ce point en rappelant que Michel Tremblay est lui-même parolier, en plus d'être l'auteur de plusieurs comédies musicales dont *Demain matin Montréal m'attend* (1970) et *Nelligan* (1990).

En somme, américanité et musicalité ouvrent conjointement la perspective d'un renouveau interprétatif de l'œuvre de traduction signée par Michel Tremblay. Tandis que l'américanité constitue le terrain d'un rapprochement inattendu avec l'anglo-américain, guidé par un souci éthique de fidélité à la langue-culture de l'œuvre originale, la musicalité donne une importance renouvelée à l'esthétique du geste créatif (en particulier, traductif) tremblayen. Nous utilisons le néologisme de « musicaméricanité » pour nommer cette conjonction entre les impératifs d'américanité et de musicalité.

3) Vers une poétique de la « musicaméricanité »

Lors d'un panel portant sur son œuvre de traducteur organisé dans le cadre du 23^e congrès du Conseil international d'études francophones du 21 au 28 juin 2009 à La Nouvelle-Orléans, Michel Tremblay a volon-

tiers admis qu'il « traduisait à l'oreille ». Comment ne pas faire le lien entre cette affirmation en apparence anodine, l'importance que revêt la musique dans son œuvre en général et son projet de traduction en particulier. Aussi l'hypothèse que nous formulons est-elle que la musicalité occupe un rôle central dans le style traductif de Michel Tremblay et qu'elle rencontre dans une certaine mesure la revendication d'américanité. Nous mettrons cette hypothèse à l'épreuve en procédant à une analyse comparée de la traduction française de la pièce de Tennessee Williams *Orpheus Descending* par Raymond Rouleau en 1962 et de la version québécoise que signe Michel Tremblay 30 ans plus tard.

a) Le conflit des traductions

Pour éviter tout malentendu, il importe d'emblée de préciser que Raymond Rouleau et Michel Tremblay ont tous les deux choisi de traduire la version abrégée (*acting edition*)¹⁰ de la pièce telle qu'elle a été présentée par Harold Clurman le 21 mars 1957 au théâtre Martin Beck de New York. Publiée par le Dramatists Play Service (DPS), qui représente les intérêts commerciaux des dramaturges étasuniens, cette version comporte plusieurs différences notables par rapport à celle que l'on retrouve dans la plupart des recueils en circulation, dont la sélection de quatre pièces publiées en 1976 chez Signet. Ainsi la version du DPS fait-elle l'économie du prologue, qui rappelle l'intertexte classique de la pièce. De fait, le spectateur se trouve directement plongé au cœur de l'action sans avoir pris connaissance des détails précis entourant la mort du père de Lady, à commencer par la responsabilité de Jabe. Cela dit, ces détails seront évoqués à la fin de la première scène de l'acte III. La seconde différence majeure entre les deux versions concerne les circonstances de l'assassinat de Val à la toute fin de la pièce. Tandis que dans le texte du DPS l'amant de Lady est livré en pâture aux chiens comme le sont les esclaves en fuite, il est torturé au chalumeau dans l'autre version. Ce traitement inhumain fait symboliquement écho au destin tragique du père de Lady, brûlé vif lors d'un incendie criminel. La question se pose dès lors de savoir pourquoi Michel Tremblay a opté pour cette version abrégée à l'évidence moins riche d'un point de vue tant dramaturgique que symbolique. De surcroît, la présence d'un prologue mettant en scène un chœur composé de Beulah et de Dolly comportait certaines similitudes avec la dramaturgie tremblayenne¹¹. Dans le compte rendu qu'il fait de la pièce, Bernard Lavoie met cette décision sur le compte du choix interprétatif commun du traducteur et du metteur en

scène : « Ils [Tremblay et Barbeau] ont peut-être voulu souligner les conséquences de l'aliénation et de la dissidence au lieu de suivre l'obsession que Williams avait construite autour de Lady. Ils peuvent avoir trouvé la fin de Williams trop mélodramatique, trop bien polie » (« La descente d'Orphée » 159).

Sur un plan plus pratique, il convient de rappeler que les droits de traduction de l'œuvre de Tennessee Williams en français sont la propriété de Robert Laffont, ce qui interdit toute publication de la traduction de Michel Tremblay sans l'autorisation préalable de l'éditeur français. Par un curieux hasard de calendrier, il s'est trouvé que la première représentation de la version de Michel Tremblay au Théâtre Jean-Duceppe de la Place des Arts en 1992 a très exactement coïncidé avec la parution aux éditions de l'Atalante d'une deuxième traduction française de *La descente d'Orphée* signée par Patrick Couton. Réalisée à partir de la version longue de la pièce de Tennessee Williams, cette traduction, qui ne transpose ni les noms des personnages ni les toponymes tout en conservant telles quelles les allusions culturelles, s'éloigne du parti pris d'appropriation adopté par Raymond Rouleau.

Avant de passer à la comparaison proprement dite des traductions, il convient de revenir brièvement sur le parcours atypique du traducteur français. Contrairement à Michel Tremblay et à Patrick Couton, qui ont derrière eux une longue expérience de traducteur, Raymond Rouleau (1904-1981) est bien mieux connu comme metteur en scène et acteur autant au théâtre qu'au cinéma. On lui doit notamment des mises en scène de plusieurs pièces comme *Le mal de la jeunesse* de Ferdinand Bruckner, *Liliom* de Ferenc Molnár ou encore *Les sorcières de Salem* avec le couple Yves Montand et Simone Signoret. Au cinéma, Raymond Rouleau joue dans plus d'une cinquantaine de films appartenant à des genres très différents comme *Dernier atout* de Jacques Becker (1942), *Les intrigantes* d'Henri Decoin (1954) et *La grande frousse* de Jean-Pierre Mocky (1964)¹². De toute évidence, comme le fait remarquer Yvan Foucart, Raymond Rouleau était un « touche-à-tout » (975) qui n'a eu aucun scrupule à s'essayer pour l'occasion comme traducteur. Publiée dans le premier volume d'un recueil de traductions de pièces de Tennessee Williams, *La descente d'Orphée* est en fait une adaptation mise en scène par Raymond Rouleau lui-même au Théâtre de l'Athénée le 16 mars 1959. La pièce comptait sur la présence d'acteurs reconnus dans les rôles principaux comme Andrée Tainsy (Ève), Arletty (Lady) et Claude Génia (Carol).

b) Transposition et pronominalisation

À la différence de la traduction de Raymond Rouleau, qui transpose systématiquement les noms propres ainsi que les références culturelles et géographiques, la traduction de Michel Tremblay conserve ces éléments tels quels. Ainsi, dans la version française, Pee Wee, Eva Temple et Uncle Pleasant sont rebaptisés respectivement Louis, Constance et Le Sorcier. De même, des toponymes comme « Blue Mountain » et « Wildwood » sont francisés respectivement en « Montagne-Bleue » et « Bois sauvage ». Lorsque les noms de lieux ne sont pas « tradaptés » à l'instar de « Morning Call » rendu par « Bar du Soleil levant », le traducteur leur substitue des référents géographiques moins spécifiques et donc mieux connus du public français. Ainsi « Dixie Highway » devient « la route de Memphis » et la ville de Tulane se transforme en Nouvelle-Orléans. S'il peut paraître à première vue surprenant, le choix de Memphis se justifie compte tenu de l'importance que cette ville revêt dans le contexte de la pièce. De même, plusieurs références culturelles sont omises dans la version française alors qu'elles sont conservées dans la version québécoise très probablement au nom du fond culturel commun d'américanité, comme l'illustre l'exemple suivant¹³ :

(1) CAROL : Mon cousin Bertie et moi on a laissé tomber cinq beaux dollars dans votre chapeau, vous avez sifflé cinq fois et vous êtes venu vous installer avec nous autres pour prendre un verre, du <u>Schenley</u> avec du <u>Seven-Up</u> . Vous nous avez montré toutes les signatures sur votre guitare... Aucune erreur jusqu'ici? (VQ, 14, nous soulignons)	CAROL: <i>My cousin Bertie and I dropped in five dollars, you blew the whistle five times and then sat down at our table for a drink, <u>Schenley's with Seven Up</u>. You showed us all those signatures on your guitar . . . Any correction so far?</i> (VO, 15, nous soulignons)	CAROL : Mon cousin Bertie et moi, nous avons mis cinq dollars, vous avez donné cinq coups de sifflet, et puis vous vous êtes assis à notre table et vous nous avez montré toutes ces signatures sur votre guitare... Pas de rectification jusqu'à maintenant? (VF, 168)
---	---	---

En second lieu, ainsi que l'ont noté Annie Brisset (« La traduction ») et Louise Ladouceur (« Les voix »), le recours à une langue québécoise oralisée permet à Michel Tremblay de rendre audible le sociolecte très mar-

qué parlé par les protagonistes de la pièce. Cette langue n'est pas très différente de celle qu'il utilise dans ses propres pièces de théâtre. Elle se caractérise notamment par la présence de nombreuses élisions, l'utilisation fréquente de structures détachées (donnant lieu à des dédoublements de sujet), l'abondance d'interjections, l'emploi de marqueurs pragmatiques et de québécoismes, la présence importante d'anglicismes ainsi que la profusion de jurons à connotation religieuse¹⁴. En dépit des efforts de Raymond Rouleau pour conserver le niveau de langue familier de la pièce en particulier grâce aux ressources lexicales de l'argot, la traduction française demeure somme toute assez soutenue, comme en témoignent l'utilisation du subjonctif, l'emploi de la forme interrogative renversée (plutôt que de la question intonative) et le recours à un lexique savant, par exemple « déchéance » (VF, 161) pour « *sight* » (VO, 9). L'effet de cette traduction est de noyer l'identité sociolinguistique des protagonistes dans un français relativement homogène saupoudré de termes d'argot, comme l'illustrent les exemples suivants (2) et (3) :

(2) JABE : J'ai pas été au soleil pantoute pis si vous voulez m'excuser, j'vas aller fêter en haut, dans mon lit, parce que chus... à bouté! (VQ, 17)	JABE: <i>I ain't been out in no sun an' if you all will excuse me I'm gonna do my celebratin' upstairs in bed because I'm kind of—worn out.</i> (VO, 17)	JOB : Ce n'est pas de Miami que je reviens, c'est d'un peu plus loin, et si vous voulez bien m'excuser, je m'en vais fêter mon retour... là-haut dans mon lit . . . parce que je suis . . . comme qui dirait crevé . . . (VF, 170-171)
(3) LADY : Y' a une femme qui vient d'appeler pour se plaindre de toi! A' dit que si son mari était pas mort, y viendrait ici en personne te casser la gueule! (VQ, 35)	LADY: <i>Mister, we just now gotten a big fat complaint about you from a woman that says if she wasn't a widow her husband would come in here and beat the tar out of you.</i> (VO, 31)	LADY : - Fermez la porte... Venez ici... Mon cher monsieur, on vient de m'adresser une réclamation à votre sujet, et c'est sérieux... Une dame, qui dit que si son mari était encore de ce monde, il vous casserait la figure. (VF, 188)

Il n'est pas étonnant que Bernard Lavoie soit particulièrement sensible à la façon dont la traduction de Michel Tremblay parvient à rendre compte du vernaculaire des personnages :

[. . .] la traduction de Tremblay [qui] rend à merveille en québécois le sens du dialecte propre à l'écriture de Tennessee Williams. Cette réécriture crée une familiarité face au matériel présenté qui rend facile pour le spectateur l'identification aux personnages et aux événements qui surviennent au cours du déroulement du drame. (157)

Non marqué dans la langue anglaise standard, l'usage du tutoiement et du vouvoiement requiert de la part du traducteur une fine compréhension des relations entre les protagonistes, de leur statut social ainsi que du contexte d'énonciation (Kerbat-Orecchioni). À cet égard, il est intéressant de constater que le choix des pronoms connaît des variations notables d'une traduction à l'autre, dont certaines peuvent influencer sur le niveau de langue. Ces variations peuvent s'expliquer à la fois compte tenu d'écarts d'usage entre les contextes français et québécois¹⁵, mais aussi en raison des choix interprétatifs des traducteurs. C'est ce dernier point qui nous intéresse plus particulièrement. À ce propos, on note que le vouvoiement est plus fréquent dans la version française. À titre d'exemple, Ève et Carol se vouvoient (VF, 162; VQ, 8), de même que Jenny/Beulah et Lady (VF, 230; VQ, 81), Carol et Lady (VF, 231; VQ, 82). Pour ce qui est de la traduction de Michel Tremblay, elle se distingue par une moins grande stabilité dans l'usage des pronoms : Lady se met à tutoyer Beulah à la toute fin de la pièce (VQ, 80) alors qu'elle l'avait toujours vouvoyée auparavant¹⁶. Si le tutoiement à l'adresse de Carol dans la version québécoise peut s'expliquer en raison du comportement immature de cette dernière et de l'animosité qu'éprouvent envers elle ses interlocutrices, celui dont Beulah/Jenny fait l'objet peut également trouver une justification en contexte. En l'occurrence, les deux interlocutrices échangent sur la longue amitié qui les lie :

(4) BEULAH : (<i>Tristement</i>) Ça fait combien de temps qu'on se connaît, Lady?	BEULAH (<i>Sadly</i>): <i>How long have I known you, Lady?</i>	CONSTANCE [<i>Tristement</i>] Depuis combien de temps est- ce que je vous connais, Lady? . . .
--	---	--

<p>LADY — Ça fait ben longtemps, Beulah. J'pense que <u>tu</u> te souviens quand ma famille est arrivée sur un bateau de bananes, directement de Palerme, en Sicile, après un crochet à Caracas, au Vénézuëla, avec un orgue de barbarie pis un singe que mon père avait achetés au Vénézuëla. J'étais pas tellement plus grosse que le singe, ha, ha! <u>Te</u> rappelles-<u>tu</u> du singe? L'homme qui l'avait vendu à mon père y' avait dit que c'était un jeune singe mais naturellement c'était un menteur; c'était un vieux singe qui était sur ses derniers milles, ha, ha! Mais y' était bien dressé. (VQ, 81, nous soulignons)</p>	<p><i>A long time, Beulah. I think you remember when my people come here on a banana boat from Palermo, Sicily, by way of Caracas, Venezuela, yes, with a grindorgan and a monkey my papa had bought in Venezuela. I was not much bigger than the monkey, ha ha! You remember the monkey? The man that sold Papa the monkey said it was a very young monkey, but he was a liar, it was a very old monkey, it was on its last legs, ha ha ha! But it was a well-dressed monkey.</i> (VO, 68)</p>	<p>Depuis longtemps, Constance... <u>Vous</u> devez <u>vous</u> rappeler quand ma famille est arrivée ici sur un bananier, nous venions de Palerme en Sicile, en passant par Caracas, oui, avec un orgue de Barbarie et un singe que mon père avait acheté au Venezuela. Je n'étais guère plus grande que le singe! <u>Vous vous</u> souvenez du singe? L'homme qui l'avait vendu à papa lui avait dit que c'était un jeune singe, mais l'homme était un menteur : c'était un très vieux singe, il n'en avait plus longtemps à vivre. Seulement, c'était un singe bien habillé. (VF, 230, nous soulignons)</p>
---	---	--

Le tutoiement privilégié par Michel Tremblay a ainsi pour effet pragmatique de renforcer la proximité de Lady avec Beulah et Eva et, par extension, avec le public¹⁷ à un moment où Lady cherche à justifier une aventure amoureuse qui pourrait passer pour immorale.

En second lieu, le passage du vouvoiement au tutoiement entre Lady et Val ne s'opère pas au même moment dans les deux versions. Dans la traduction française, les protagonistes commencent à se tutoyer au début du tableau 6 de l'acte 3, juste après avoir consommé leur amour. En revanche, dans la traduction de Michel Tremblay, Lady se met à tutoyer Val à partir du moment où elle l'embauche dans son magasin (VQ, 51). Quant à Val, il continuera à vouvoyer Lady dans la traduction québécoise — même après avoir couché avec elle — et ce, jusqu'à la fin de la

pièce. En d'autres termes, dans la traduction de Raymond Rouleau, la relation charnelle entre les deux protagonistes crée une intimité si forte qu'elle bouscule les convenances linguistiques (classe, profession, etc.). À l'inverse, celle de Michel Tremblay conserve jusqu'au bout l'ascendant de Lady sur Val, ce qui préfigure en quelque sorte l'échec de leur relation.

Enfin, dans la version québécoise, Carol vouvoie Uncle Pleasant et ce, en dépit de la position de marginalité dans laquelle le repousse le racisme ambiant du Sud des États-Unis.

(5) BEULAH : Aïe! Vous! Le vieux! Choctaw! Aïe, le sorcier, voulez-vous sortir d'ici! Sinon, y redescendront jamais! (VQ, 10)	BEULAH: <i>Hey, old man, you! Choctaw! Conjure man! Niggub! Will you go out-a this sto'? So they can come back down stairs?</i> (VO, 11)	JENNY : Fous le camp, sale nègre! Sorcier! Sors d'ici sale bête! (VF, 163)
---	---	--

Beaucoup moins édulcorée que la traduction de Michel Tremblay, celle de Raymond Rouleau conserve les appellations à caractère raciste, que ce soit à l'endroit des Noirs (« *Niggub* » est rendu par « sale nègre ») ou bien des Italiens. Ainsi le substantif à connotation péjorative « macaroni » est-il utilisé pour traduire à la fois « *Dago* » (rendu par le plus neutre « Italien » dans la version québécoise) et « *Wop* » (laissé tel quel dans la version québécoise¹⁸). En fait, ces traitements distincts dont le personnage d'Uncle Pleasant fait l'objet tiennent, nous semble-t-il, à la différence d'univers culturel des traducteurs. À l'évidence, la traduction française tire ce personnage du côté de son africanité, ce dont témoignent l'omission de « *Choctaw* » et l'ajout de l'insulte « sale bête », qui appartient à la rhétorique déshumanisante du colonialisme. À cet égard, il convient de rappeler que le metteur en scène français pousse le réalisme jusqu'à confier à l'acteur sénégalais Doua Seck¹⁹ le rôle du Sorcier. En revanche, la traduction québécoise ramène Uncle Pleasant du côté de son américanité en conservant la désignation de « *Choctaw* » et en éliminant « *Niggub* ».

Si elle manifeste davantage le racisme de la pièce originale, la traduction française fait pourtant preuve de davantage de réserve lorsqu'il s'agit de rendre compte de certaines allusions à la drogue et à la sexualité.

<p>(6) VAL : Je l'avais comme deviné, imaginez-vous donc. Mais j'emprunte pus cette route-là. Boire comme des fous, <u>fumer d'la dope</u> pis <u>coucher avec n'importe qui</u> c'est bon pour les enfants dans la vingtaine . . . mais aujourd'hui c'est mon trentième anniversaire pis j'ai fini avec cette route-là. (VQ, 15, nous soulignons)</p>	<p>VAL: <i>That's about what I figured. But I don't go that route. Heavy drinking and smoking the weed and shacking with strangers is okay for kids in their twenties but this is my thirtieth birthday and I'm all through with that route.</i> (VO, 15, nous soulignons)</p>	<p>VAL : C'est bien ce que je pensais. Mais moi, j'ai changé de route. Passer son temps à boire, à <u>fumer</u> et à <u>se trémousser avec des étrangers</u>, c'est bon pour des gosses autour de la vingtaine, mais c'est mon trentième anniversaire aujourd'hui, et pour moi, c'est fini tout ça; j'ai changé de route. (VF, 168, nous soulignons)</p>
--	--	--

Éléments de musicalité

Ce que nous appelons la musicalité de la traduction de Michel Tremblay recouvre un ensemble de stratégies touchant en particulier les aspects prosodiques et phonologiques de la langue, dont seules quelques-unes seront évoquées ici.

En premier lieu, Michel Tremblay renforce ce que l'on pourrait appeler « l'effet polyphonique²⁰ » de sa traduction. Comme l'a montré Louise Ladouceur (« Les voix » 20), cet effet peut se manifester notamment par l'utilisation de divers niveaux de langue ou sociolectes qui reflètent le profil sociolinguistique des personnages. Dans le cas qui nous concerne, la polyphonie prend plutôt la forme d'une cohabitation entre plusieurs langues au sein d'une même pièce; aussi parlerons-nous à ce propos de polyphonie multilingue. Dans sa traduction de *La descente d'Orphée*, Michel Tremblay fait le choix d'ajouter plusieurs expressions en italien dans la bouche de Lady et ce, au mépris du texte original, comme en témoignent les exemples (7) et (8) :

<p>(7) LADY : Va a diablo, bastardo . . . (VQ, 30)</p>	<p>LADY: Well, go to hell, then, old bastard . . . (VO, 27)</p>
<p>(8) LADY : Va bene... si o no? (VQ, 57)</p>	<p>LADY: <i>Well, is it okay or — what!</i> (VO, 49)</p>

De même, la scène 2 de l'acte II où Val entre par effraction dans le magasin de Lady déclenche une salve d'italianismes (« *Poverino, stupido!* », « *Matta stupida* », « *Dio mio, ... stupido...* ») qui se conclut par un tragique « *bisogno di te!* ». Le désarroi émotionnel de Lady, qui soupçonne son amant de vol, peut expliquer cette concentration élevée d'italianismes qui semblent en quelque sorte lui échapper. Lancé à la toute fin de l'acte dans un contexte particulièrement dramatique de rupture avec son amant, le « *bisogno di te!* » de Lady ajoute encore à la force symbolique et perlocutoire de l'italien, qui se trouve être la langue du père défunt et des origines.

La présence de cette seconde langue, qui se manifeste en général sous la forme de collocations figées, renforce l'italianité et par là même l'étrangeté de Lady, dont la famille est originaire de Sicile (ce qui lui vaut d'ailleurs d'être l'objet de remarques racistes dans la pièce). Loin d'être épisodique, le recours à des changements de code (ou *code-switching*) surnuméraires se retrouve dans plusieurs traductions de Michel Tremblay, comme *Les leçons de Maria Callas* où certaines répliques de la diva comportent des termes anglais, ainsi que *Mambo Italiano*, qui met également en scène des personnages d'origine italienne. Le cas de la pièce de Steve Galluccio est d'autant plus emblématique que c'est Michel Tremblay lui-même qui est responsable de ces ajouts (Ladouceur, « Entretien »), que l'auteur italo-canadien incorporera rétrospectivement dans la seconde version de sa pièce. Dans une certaine mesure, on peut également considérer la cohabitation entre le français standard et le français québécois — même si elle opère également sur le plan diastratique — dans plusieurs adaptations de pièces françaises (Rao, « Michel Tremblay, serial-adaptateur » et « Michel Tremblay adaptateur ») comme une autre marque de la polyphonie des traductions de Michel Tremblay. On pourrait rapporter cette composante à une certaine vision de l'américanité comme espace multilingue, ou encore la mettre sur le compte de la volonté du dramaturge de restituer, si ce n'est de préciser le profil ethnolinguistique des personnages comme il le fait avec leur profil sociolinguistique.

La cohabitation entre le français et l'anglais produit un tissu autrement plus complexe et ténu dans la traduction de Michel Tremblay. Ainsi note-t-on la présence d'un grand nombre d'emprunts et de calques lexicaux²¹ (« *slot machine* », « *pinball* », « *hot* », « *sister* », « *party* ») et d'anglicismes (« référence » au lieu de « recommandation », « départe-

ment des chaussures » plutôt que « rayon des chaussures », « truster » plutôt qu'« avoir confiance ». À défaut de condamner la traduction de Michel Tremblay au nom d'un idéal de correction linguistique²², nous préférons interpréter cette hybridité langagière comme procédant d'une volonté de produire un effet distinctif d'américanité. De notre point de vue, le traducteur exploite le vaste arsenal des anglicismes (morphologiques, sémantiques, syntaxiques, etc.) d'usage pour rendre encore plus manifeste la parenté entre le français québécois et l'anglais étasunien. À cet égard, il est intéressant d'observer que Michel Tremblay ne fait pas preuve de systématisme en ce qui concerne l'utilisation d'anglicismes. Ainsi « truster » a-t-il pour variante « avoir confiance » (VQ, 64) dans le texte. En d'autres termes, il ne s'agit pas tant pour le traducteur québécois d'évincer totalement le lexique français que d'élargir son champ d'équivalence paradigmatique (en montrant, par exemple, que « truster » peut à l'occasion se substituer à « faire confiance »). Pour sa part, Raymond Rouleau peut difficilement mettre à profit de semblables ressources.

Le recours non systématique à des anglicismes dans la traduction québécoise pourrait bien être motivé par la recherche d'une plus grande proximité phonostylistique avec l'anglais étasunien de l'œuvre originale. Nous nous proposons d'illustrer cette hypothèse dans un contexte plus général en faisant apparaître le parallélisme phonostylistique entre la traduction de Michel Tremblay et le texte original de Tennessee Williams à la lumière des quelques exemples suivants :

(9) CAROL : Ben pourquoi vous avez eu l'air si surpris quand vous m'avez vue ici? (VQ, 13)	CAROL: <i>Then why'd you look so startled when you saw me?</i> (VO, 14)	CAROL : Ah oui? Alors pourquoi aviez-vous l'air si effrayé quand vous m'avez vue tout à l'heure? (VF, 166)
(10) VAL : J'suppose que non . (VQ, 29)	VAL: <i>Naw, I guess it ain't.</i> (VO, 26)	VAL : Je m'en rends compte . . . (VF, 183)
(11) VAL : J' peux dormir ou pas dormir aussi long temps que j'le veux. (VQ, 30)	VAL: <i>I can sleep or not sleep as long or short as I want to.</i> (VO, 27)	VAL : Je dors ou je ne dors pas, comme je veux, et je me réveille quand je veux . . . (VF, 184)

En comparant des traductions française et québécoise avec l'original, il appert que la version de Michel Tremblay opère fréquemment (mais

pas systématiquement) une simplification des contraintes phonotactiques notamment en pratiquant, par exemple, l'élision du « e » dans des contextes particuliers²³ (« j'suppose », « j'peux », « j'le »). On retrouve des phénomènes similaires en anglais nord-américain²⁴, touchant en particulier la contraction des formes verbales (« *I'm* », « *I've* », etc.), que reflète la prose oralisante de Tennessee Williams. En second lieu, on observe une correspondance plus grande entre le nombre de syllabes et de phonèmes de la version originale et de la traduction québécoise. En contraste, la traduction de Raymond Rouleau est en général plus longue. Enfin, il est possible de noter une plus grande similarité phonétique (et phonostylistique) entre la traduction québécoise et l'original, comme l'illustre la conservation des allitérations en « s » (exemple 10), des assonances en « i » (exemple 11) et des sonorités en gras dans tous les exemples ci-dessus. Les observations précédentes gagneraient à être systématisées par une étude explorant ce parallélisme phonostylistique à plus grande échelle.

Avant de conclure, il convient de souligner un dernier élément qui concerne plus directement l'univers musical de la pièce et sa mise en scène. La traduction française ne conserve qu'une seule des trois indications scéniques mentionnant que Val chante « *Heavenly Grass* ». Enveloppant la pièce de sa mélodie nostalgique, cette chanson populaire, moins connue du public nord-américain que français, possède pourtant une double fonction intertextuelle et diégétique : elle a été composée par Tennessee Williams lui-même et ajoute à l'aura romantique du personnage de Val. De même, Raymond Rouleau prend le parti de supprimer la référence à la mandoline (VO, 43), qui se trouve étroitement associée au souvenir du père de Lady²⁵. À l'inverse, la traduction de Michel Tremblay témoigne d'une grande fidélité à l'imaginaire musical de la pièce. À cet égard, il convient de souligner que la version québécoise mise en scène par François Barbeau comptait originellement sur une bande sonore de Claude Lemelin.

4) Conclusion

Étroitement liée au destin du nationalisme québécois des années 1970-1980, l'œuvre de traduction de Michel Tremblay a néanmoins considérablement évolué au fil du temps. Persister à envisager cette œuvre sous la seule lumière du politique et de l'idéologie reviendrait à lui nier toute actualité, à en faire le monument d'un passé plus ou moins

révolu. Pourtant, Michel Tremblay n'a jamais autant traduit et adapté que depuis ces 20 dernières années. Comment alors comprendre les conditions d'une actualité aussi débordante? Si donc la seule référence à l'idéologie n'est plus suffisante pour rendre compte de cette actualité, il importe de forger un cadre interprétatif renouvelé plus en phase avec l'évolution de la trajectoire traductive de Michel Tremblay. C'est dans cette optique que nous avons mis de l'avant les concepts d'américanité et de musicalité, qui nous semblent particulièrement appropriés pour saisir le renouvellement à la fois éthique et esthétique caractérisant la pratique traductive de Michel Tremblay. L'un des intérêts majeurs de ce que nous avons appelé la poétique de la « musicaméricanité » est qu'elle permet un regard unifié sur une œuvre polymorphe dont des pans entiers — à commencer par le corpus des traductions (et des adaptations) — demeurent largement ignorés. Plus qu'une revendication identitaire, l'américanité de Michel Tremblay constitue une véritable poétique dont nous posons qu'elle informe sa pratique traductive. Cette poétique repose certes sur l'utilisation du joual, mais pas exclusivement. Elle met notamment à profit des éléments de musicalité au sens large. C'est précisément ce que nous entendons lorsque nous affirmons que Michel Tremblay traduit (et écrit) « à l'oreille ». L'étude comparée de sa version de *La descente d'Orphée* et de celle Raymond Rouleau nous a permis de dégager certains traits distinctifs de cette traduction auditive. Nous avons notamment montré qu'en plus d'exploiter un fond culturel commun, sa version reposait sur une polyphonie des sociolectes mais aussi des langues; qu'elle s'ancrait fortement dans l'oralité; qu'elle exploitait le parallélisme phonostylistique avec l'anglais de Tennessee Williams et respectait l'univers musical de la pièce. Ces traits distinctifs sont loin d'être exhaustifs et mériteraient d'être analysés de façon plus systématique sur un corpus de traductions plus large. De même, il serait intéressant d'élargir la comparaison à la traduction de Patrick Couton, qui témoigne d'une plus grande fidélité à l'égard du texte du dramaturge américain et remet ainsi en question les préjugés peut-être bien désuets que Michel Tremblay entretient à l'endroit des traductions françaises.

NOTES

¹ Pour une liste actualisée des œuvres traduites par Tremblay, nous renvoyons le lecteur au site Internet de l'Agence Goodwin : <http://www.agencegoodwin.com>.

² Serge Bergeron est le premier à avoir analysé de façon systématique l'ensemble de ce corpus dans sa thèse de doctorat intitulée « Michel Tremblay adaptateur : d'Aristophane à Paul Zindel ». À cette thèse s'ajoutent plusieurs articles de Louise Ladouceur.

³ Comme le rappelle à juste titre Annie Brisset (*Sociocritique de la traduction* 41), cette situation tient au fait que les droits de traduction sont aux mains d'éditeurs français. Nous verrons que c'est le cas notamment de *La descente d'Orphée* de Tennessee Williams.

⁴ Nous mettons des guillemets au terme « adaptation » dans ce contexte car, dans les années 1970-1980, adaptation et traduction avaient tendance à être confondues par l'institution littéraire québécoise (Lefebvre et Ostiguy 33).

⁵ Dans les limites de cet article, nous nous contenterons de prendre acte de cette complexité sans chercher à l'approfondir plus avant.

⁶ Plusieurs pièces françaises adaptées par Michel Tremblay avaient été primées par la critique (Rao, « Michel Tremblay, serial-adaptateur » 106).

⁷ Voir à ce propos le concept fort pertinent de « filiation » qu'élabore Jacques Cardinal dans son essai récent intitulé *Filiations : folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*.

⁸ Nous donnons au concept de poétique un sens différent mais néanmoins parent de celui d'Henri Meschonnic. Nous l'entendons comme un ensemble de stratégies de traduction mettant à profit le langage dans la multiplicité de ses composantes (phonétiques, stylistiques, sémantiques, etc.).

⁹ À notre connaissance, le seul ouvrage qui propose un traitement exhaustif de la question est celui d'Amélie Nadeau intitulé *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire*.

¹⁰ L'avantage de cette version est de comporter des indications scénographiques qui peuvent faciliter la mise en scène.

¹¹ De même, le destin tragique de Lady comporte des ressemblances troublantes avec celui de Marie-Lou.

¹² Pour plus d'informations sur la carrière de Raymond Rouleau, le lecteur pourra consulter le *Dictionnaire des comédiens français disparus* d'Yvan Foucart.

¹³ À des fins de simplification, nous désignerons le texte original de Tennessee Williams tel qu'il est publié dans la version du DPS par l'acronyme « VO », la version française de Raymond Rouleau par « VF » et la version québécoise de Michel Tremblay par « VQ ».

¹⁴ Pour une description précise de l'effet d'oralité populaire produit par Michel Tremblay, nous renvoyons le lecteur à la thèse de doctorat de Mathilde Darnat.

¹⁵ Ainsi note-t-on empiriquement que le tutoiement s'avère plus fréquent au Québec, en particulier lorsque l'écart d'âge est marqué entre les locuteurs. Pour autant, l'étude de Diane Vincent (« Remarques sur le tutoiement et le vouvoiement ») montre que les règles commandant le tutoiement et le vouvoiement au Québec ne sont pas foncièrement différentes de celles utilisées en France, même si l'usage varie.

¹⁶ Si l'on se fie à l'étude de Penelope Gardner-Chloros (« Ni tu ni vous »), ce vouvoiement peut s'expliquer notamment par l'âge des interlocutrices et l'écart de statut hiérarchique entre elles. Bien qu'étrangère, Lady demeure la femme du puissant Jabe et la propriétaire temporaire du magasin.

¹⁷ Il faut se rappeler que Beulah et Eva interviennent dans la pièce à la façon d'un chœur dès le prologue. À ce titre, on peut dire qu'elles incarnent dans une certaine mesure la voix du peuple.

¹⁸ Le terme est également en usage courant au Québec avec sa connotation péjorative.

¹⁹ Doua Seck s'est notamment distingué pour ses rôles dans *Xala* (1974) de Sembène Ousmane et *Rue Cases-Nègres* (1983) d'Euzhan Palcy.

²⁰ Nous utilisons ce concept dans son sens bakhtinien.

²¹ La plupart des emprunts que fait Michel Tremblay sont répertoriés dans *Le Colpron*. Toutefois, certains d'entre eux, comme « *pinball* », n'y figurent pas.

²² De notre point de vue, il serait improductif de questionner la compétence linguistique de Michel Tremblay, dont l'essentiel de la production romanesque est composée en français standard.

²³ Notamment lorsque le « e » est précédé d'une constrictive : « j'tremble », « j'peux », « j'passais ».

²⁴ Les phénomènes d'assimilation (voisement, nasalisation) également fréquents en anglais participent de cette simplification des contraintes articulatoires.

²⁵ D'une manière générale, la bande sonore (musique et sons) occupe une place centrale dans l'œuvre de Tennessee Williams (Farfan 156-158).

OUVRAGES CITÉS

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (traduction française de Daria Olivier), Paris, Gallimard, 1978.
- Benjamin, Walter. « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262, coll. « Folio essais ».
- Bergeron, Serge. « Michel Tremblay, adaptateur : d'Aristophane à Paul Zindel », thèse de doctorat en littérature québécoise, Université Laval, 2006.
- Brisset, Annie. *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Préambule, 1990.
- Brisset, Annie. « La traduction du théâtre américain au Québec », *Études françaises*, vol. 26, n° 2 (1990), p. 49-51.
- Cardinal, Jacques. *Filiations : folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Montréal, Lévesque, coll. « Réflexion », 2010.
- Dargnat, Mathilde. « L'oral comme fiction : stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay », thèse de doctorat en linguistique, Université de Montréal, 2006.
- Dunnett, Jane. « From Italian Marxism to Québécois Nationalism: Towards a Sociocritical Analysis of Michel Tremblay's Adaptation of Dario Fo's *Mistero buffo* », *Revue canadienne de littérature comparée / Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 28, n°s 2-3 (2001), p. 274-295.
- Farfan, Penny. « Music », dans Philip C. Kolin (dir.), *The Tennessee Williams Encyclopedia*, Westport, Greenwood, 2004, p. 156-158.
- Foucart, Yvan. *Dictionnaire des comédiens français disparus*, Paris, Éditions Cinéma, 2008.
- Gardner-Chloros, Penelope. « Ni tu ni vous : principes et paradoxes dans l'emploi des pronoms d'allocution en français contemporain », *Journal of French Language Studies*, vol. 1, n° 2 (septembre 1991), p. 139-155.
- Gauvin Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales*, t. II, Paris, Armand Colin, 1992.
- Lachapelle, Guy. *Le destin américain du Québec : américanité, américanisation et anti-américanisme*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2011.

- Ladouceur, Louise. Entretien non publié avec Michel Tremblay ayant eu lieu dans les locaux de l'agence John Goodwin à Montréal le 27 janvier 2001.
- Ladouceur, Louise. « Michel Tremblay : traduire, c'est un plaisir ajouté à l'écriture », dans Agnes Whitfield (dir.), *Le métier du double : portraits de traductrices et traducteurs littéraires*, Montréal, Fides, 2005, p. 31-63.
- Ladouceur, Louise. « Une américanité québécoise : le corpus états-unien dans l'œuvre de traduction de Michel Tremblay », *Nouvelles études francophones*, vol. 26, n° 2 (2011), p. 94-110.
- Ladouceur, Louise. « Les voix de la marge : Tennessee Williams et Michel Tremblay », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n° 1 (2006), p. 15-30.
- Lavoie, Bernard. « Arthur Miller in Montreal: Cultural Transfer of American Plays in Quebec (1965-1997) », thèse de doctorat, Département de théâtre, Louisiana State University, 1998.
- Lavoie, Bernard. « La descente d'Orphée », *Jeu*, vol. 63 (1992), p. 156-159.
- Lefebvre, Paul, et Pierre Ostiguy. « L'adaptation théâtrale au Québec », *Jeu*, n° 9 (automne 1978), p. 32-47.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- Morency, Jean. *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche, 1994.
- Nadeau, Amélie. *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire : l'univers musical dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay et L'oratorio de Noël de Göran Tunström*, Montréal, Imaginaire/Nord, 2005.
- Nepveu, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, coll. « Papiers collés ».
- Rao, Sathya. « Michel Tremblay adaptateur du français : le cas de la pièce *Les trompettes de la mort* », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 1 (2011), p. 64-83.
- Rao, Sathya. « Michel Tremblay, serial-adaptateur de pièces françaises », *Intercambio*, II^e série, vol. 3, n° 2 (2010), p. 96-114.
- Ruprecht, Alvina. « Effets sonores et signification dans *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 12, n° 3 (1987), p. 439-451.
- Samzun, Marie-Béatrice. *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.
- Thériault, Joseph Yvon. *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Québec Amérique, 2002.
- Tremblay, Michel. *Au pays du dragon*, d'après quatre courtes pièces de Tennessee Williams, archives de l'École nationale de théâtre du Canada, non publié, 1972 (retraduit en 1992).
- Tremblay, Michel. *La descente d'Orphée* (traduction d'*Orpheus Descending* de Tennessee Williams), archives du Théâtre Jean-Duceppe, non publié, 1992.
- Tremblay, Michel. *Les leçons de Maria Callas* (traduction de *Master Class* de Terrence McNally), non publié, agence John Goodwin, 1996.
- Tremblay, Michel. *Mambo Italiano* (traduction de *Mambo Italiano* de Steve Galluccio), non publié, agence John Goodwin, 2000.
- Tremblay, Michel. *Oncle Vania* (traduction d'*Uncle Vania*, d'Anton Tchekhov), avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya, Montréal, Leméac, 1983.
- Tremblay, Michel. *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, Paris, Actes Sud, 1999.
- Tremblay, Michel. *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1991.
- Usmiani, Renate. *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1982.

- Vincent, Diane. « Remarques sur le tutoiement et le vouvoiement en français parlé au Québec », dans *Actes du colloque « La journée du Québec »*, Université de Copenhague, Institut d'études romanes, 2001, p. 11-22.
- Williams, Tennessee. « La descente d'Orphée » (traduction et adaptation de Raymond Rouleau), dans *Les Œuvres libres : revue mensuelle consacrée à l'inédit* (nouvelle série), n° 158 (juillet 1959), p. 155-244.
- Williams, Tennessee. *La descente d'Orphée* (traduction de Patrick Couton), Nantes, L'Atalante, 1992.
- Williams, Tennessee. *Orpheus Descending*, New York, Dramatists Play Service Inc, 1955.